

# 源氏香之図の図像形成とその論理

―「乙女」図としての「羽衣」を軸として―

龍 野 有 子

## 問題の所在

今日ではほぼ忘れ去られていることだが、江戸時代中期から明治期に至るまで、天下った天人の持物としての羽衣は、「長い尾羽を伴う翼型の装着物」として表わされるのが常であった<sup>四</sup>。この種の「羽衣」像は、舞楽『迦陵頻』で用いられる作り物の翼に形態上の原型が求められるが、その初出は、羽衣説話に取材した絵画類や諸芸能ではなく、上方の香人空華庵忍鎧（一六七〇～一七五二）が享保年間（一七一六～一七三五）に作成した一群の源氏香之図の「乙女」<sup>五</sup>巻の趣意絵と考えられる。

空華庵忍鎧は恵南律師の名でも知られる天台律僧で、宝永年間末頃に京都西六条に隠棲して以後、新興富裕町人層の香友との交流を重ねる傍ら、香道関連の著述を行っている。中でも享保十四年（一七二八）に香友らの支援を得て私家版として板行した『十種香暗部山』（以下『暗部山』）は、筆写のみで伝えられるのが慣例であった香道書としては異例の企画であり、江戸時代を通じて最も頻繁に筆写された香道書となった<sup>六</sup>。この書は大枝流芳（？～一七五一）による一連の商業的な香書出

版<sup>四</sup>を促し、享保期に始まる香道人口の拡大と、これに伴う諸流派の形成にも多大な影響を及ぼしている<sup>五</sup>。

その忍鎧の創案にかかると思しい「長い尾羽を伴う翼型の羽衣」という意匠は、元文元年（一七三六）に流芳が刊行した『香道千代の秋』によって能『羽衣』と結びつけられ、やがて羽衣説話に取材した歌舞伎狂言や絵画類、あるいは装飾工芸の領域へと広く拡散してゆくのだが<sup>六</sup>、その初出が源氏香之図という媒体であったことは無視できない。本稿では、この意匠の発生の契機とその文脈を理解するために、源氏香之図という媒体の性格に着目し、その趣意絵すなわち源氏香之図絵に特有の図像形成の論理を明らかにする。

## 一、源氏香、源氏香之図、源氏香之図絵

最初に「源氏香」、「源氏香之図」、「源氏香之図絵」といった用語の確認を行っておく。

「源氏香」は競技的な聞香形式である組香の一種で、五種の香各五包の計二十五包から無作為に取り出した五包を順に薫じ、その異同を聞

き分ける。その際に、客は「記紙」または「名乗紙」と呼ばれる回答用紙に右から順に五本並べた縦線のうち、同じ香と判断したものを横線でないでゆく。この縦横の線からなる図形が「香之図」で、五種炷の源氏香だけでなく、三種炷の三種香や四種炷の系図香、あるいは六種以上の香を炷く組香でも用いられる。

縦線を五本とする五種炷では、順列組み合わせによって五十二通りの香之図ができるため、各々の図形の名目には『源氏物語』五十四帖の冒頭「桐壺」と末尾「夢浮橋」を除いた五十二の帖名が冠されており、これが「源氏香」の名の由来となっている。ただし、各々の図形と帖名の結びつきは恣意的なものであり、図形と物語内容は無関係である。これら五十二種の図形すなわち「源氏香之図」ないし「源氏香図」は、「源氏香文様」とも俗称され、それ自体が装飾的意匠として服飾や工芸、建築装飾などの領域で頻用される<sup>七</sup>。

香席では、香之図に付された名目で回答を行うため、各々が記紙（名乗紙）に記した香之図の名目を確認するための対照表が用いられる。些か紛らわしいことながら、この対照表全体も「香之図」ないし「香図」と呼ばれ、通例は経本仕立の「香之図帖」の体裁をとる。簡素なものは香之図と名目のみが記されるが、源氏香之図では各帖の名称ないし内容を象徴的に表した趣意絵がしばしば添えられる。これらの趣意絵は基本的には留守模様であり、花卉草木や鳥獣虫類、器物、調度、殿舎、庭園、山水といった事物や景物のみが表され、原則として人物像は描かれない。以下では便宜上、香道具としての源氏香之図に付された趣意絵、および趣意絵付きの源氏香之図を、「源氏香之図絵」と呼称する。

## 二、忍鎧による源氏香之図絵とその位置づけ

競技性を伴う聞香形式としての「源氏香」や、『源氏物語』に因む銘を付けた「香図」は、文献的には既に十六世紀初頭に存在が確認されるところ<sup>八</sup>。しかし、現行の組香としての源氏香は江戸時代以前に遡るものではない。その成立の時期については、寛永前期とする説<sup>九</sup>から享保年間まで下ると見る向きまで諸説あるものの<sup>一〇</sup>、安永五年（一七七六）刊の関親卿『香道真伝』は、後水尾帝中宮東福門院和子の信認を得て寛文年間（一六六一―一六七二）に香道を刷新した半ば伝説的な香匠である米川常白（一六一一―一六七六）<sup>一一</sup>が、既存の系図香をもとに考案したものとしている<sup>一二</sup>。ただし常白に帰される源氏香之図の現存は確認されていない。また、十七世紀までの香之図には、五種炷の香之図に五十四帖とは別の名目が付されたものも残されていること<sup>一三</sup>から、この形式の組香を「源氏香」と称する慣習が確立するのは、おおむね十八世紀に入ってからのことと考えられる。

現存する源氏香之図絵としては、早稲田大学図書館九曜文庫所蔵の伝土佐光起（一六一七―一六九一）の紙本彩色本<sup>一四</sup>がおそらく最古の作例で、光起の真筆とは考えにくいにせよ、十七世紀後半まで遡る可能性もある。現状は掛幅装であるが、元来は十四折の経本仕立であり、各扇は縦十七センチ、幅七センチほどで、上下二段に分かれ、各々の段には上部に帖名と香之図、その下に趣意絵が付されるが、香之図を持たない「桐壺」と「夢浮橋」は上下二段を用いて趣意絵のみが描かれる。「乙女」の趣意絵には檜扇を手にする菩薩形の天人像が用いられている（図①）。

年代が確定できる源氏香之図絵としては、享保三年（一七一八）に江戸・京都・大坂の三都四書肆が合同で出版した『絵本草源氏』<sup>一五</sup>に含まれるものが最古と思われる。この絵本の絵師は不明ながら、跋文は「一流筆工の今様」を標榜しており<sup>一六</sup>、全編が洗練された描線による留守模様となっている。絵本全体の構成は、『源氏物語』の八つの帖に取材した源氏八景<sup>一七</sup>と京名所<sup>一八</sup>の後に、「鏡團唐子の絵」（半丁）、「源氏香之図」（四丁半）と「貝合・貝桶・源氏人形の図」（半丁）を挿入し、近江八景（各半丁）で締めくくられる。各図の標題と近江八景に添えられた歌および跋文を除き、テキストは含まない。源氏香之図は見開きを三段四列に分割して配列されるが、冒頭の「桐壺」と末尾の「夢浮橋」以外は順不同であり<sup>一九</sup>、「乙女」の趣意絵は檜扇と天冠である（図②）。

年代的には、これに続くのが忍鎧の作となる。忍鎧による源氏香之図絵は、『暗部山』所収のものと絹本彩色の二本が確認でき、趣意絵の図様は三種間で若干の異同があるが、「乙女」図は全て長い尾羽を伴う翼型の羽衣である（図③）。

これら三種のうち、『暗部山』所収のものは版本として広範な流布を見た。本書は香道の初学者や香道具類が入手困難な地方在住者を対象とする懇切丁寧な入門書であり、上巻は香道全般の解説である凡例と、組香十種の手順の説明、下巻は「香筵玩具」の内題を持ち、香道具類の図と解説となっている。源氏香の説明は上巻に含まれるが、源氏香之図は下巻に収録されており、見開きを三段六列に分割する形で三丁半にわたって描かれ、冒頭と末尾は二列一段半を一コマとして、表裏

の表紙に当たる部分と「桐壺」「夢浮橋」の趣意絵のみが大きめに描かれている。源氏香之図を含む下巻「香筵玩具」の版本は二種計六本、写本は四十六本の現存が確認されている<sup>二〇</sup>。

上述のように、本書の板行は享保十四年（一七二九）であるが、草稿は享保五年（一七二〇）四月の段階で付図とともに一応の完成を見ていたことが、草稿の写本に含まれる序文から知られる<sup>二一</sup>。草稿の原本は残されておらず、伝存する写本は付図を含んでいないが、忍鎧周辺の香友集団の中では、既に享保五年頃には「乙女」の趣意絵に「翼型の羽衣」を用いた源氏香之図が流通していた可能性が高い。

肉筆によるものでは、末尾の「夢浮橋」図に「享保乙巳春曲水日空華忍鎧書」の款記を持つ鍋島報效会徴古館の所蔵本（享保十年、一七二五）<sup>二三</sup>が早い。現状は五十四図を切り離し、金箔張の台紙に貼付した折帖仕立となっている。香之図を持つ五二図は概ね縦一〇・六×五・五センチで、各扇に二枚ずつ貼付されているが、「桐壺」と「夢浮橋」は倍の幅を持つため、一扇一枚の貼付となっている。台紙は裏面も金箔張で、十組香の名目一覧とともに、改装時のものと見られる跋文が記されており、末尾に「天保六年八月西武矩祐しるす」とある。

これに続くのが、「享保丙午初冬空華山人忍鎧子書」の款記を持つ松栄堂松寿文庫の所蔵本（享保十一年、一七二六）<sup>二三</sup>である。鍋島本と類似した体裁を持つもので、こちらも鍋島本と同様の折帖に改装されているが、十組香が記された裏面には金箔は張られておらず、跋文等は記されていない。こちらについては大和絵系の絵師の筆との推定もあるが<sup>二四</sup>、忍鎧は画も堪能であったと伝えられ<sup>二五</sup>、「香筵玩具」の図版

も自ら描いている<sup>二六</sup>ほか、鍋島本の跋文には「書画ともに恵南子乃筆」とあることから、同じ手跡が認められる松寿文庫本も、忍鎧自身の筆と見てよい。

忍鎧の作に続くものとしては、大江流芳が享保十九年（一七三三）に刊行した『香道滝の糸』所収の「改正源氏香之図」がある。流芳は享保十八年（一七三二）以降、京・江戸・大坂三都の書肆から五本の香書を公刊しており<sup>二七</sup>、その第一弾となった『香道秋の光』（享保十八年七月刊）冒頭の目録には、既に脱稿していた続編『香道千代の秋』の目録が掲載されていた。しかし実際の出版は『香道滝の糸』（享保十八年五月跋）の方が先行する。その上巻は香道具の図説、下巻は古組香十品の紹介で、全体としては『暗部山』と類似した内容となっている。ここには、私家版ゆえに少数数発行であった『暗部山』と同種の書籍の需要を見込んだ版元側の意向があったと見られるが<sup>二八</sup>、流芳自身も『暗部山』を意識せざるを得なかったはずで、その上巻に掲載した源氏香之図に取って「改正」の語を冠したのも、忍鎧の作を念頭に置いてのことに相違ない。「乙女」の趣意絵は『絵本草源氏』と同じく檜扇と天冠である（図④）。

以下では、これら享保期までの初期の源氏香之図六例を主たる検討対象として、まずは源氏香之図絵全般に関わる問題を概観し、「乙女」図としての「翼型の羽衣」図が生み出された文脈を整理しておく。

### 三、源氏香之図絵の機能と図像形成手法

源氏香之図絵は、『源氏物語』に関連する絵の一種であるという限り

においては、「源氏絵」と呼ばれるものの中に含まれうる。その源氏絵の原点として規範視されるのは、言うまでもなく院政期の国宝絵巻であるが、時代が下るにつれ、この長大な物語をより簡便に把握し、効率的に図像化する方法が創出され、蓄積されてゆく。そうした事情について、伊井春樹氏は「若紫」巻の垣間見の場面を例にとり、物語の梗概化と絵画化される場面の固定化、さらに各々の場面描写の圧縮と定型化および簡略化の過程を示し、その究極的な記号化の段階として、源氏かるたや源氏香之図の「鳥籠と雀」図（図⑮）を位置づけている<sup>二九</sup>。

こうした指摘は、「若紫」図の「鳥籠と雀」については妥当な極である。この極度に単純化された図像は、物語本文では「伏籠」であるものを、猫足の台座に止まり木を付けて籠を被せた専用の「鳥籠」として描写していること<sup>三〇</sup>を含め、物語本文以上に先行する「若紫」図の蓄積に立脚している。伊井氏が挙げるもう一つの事例、「空蟬」図としての「碁盤と碁笥」も同様であり、軒端萩と碁に興じる空蟬を源氏が垣間見する場面に依拠する<sup>三一</sup>。いずれの場合も登場人物の姿は捨象され、象徴的な事物のみによって物語場面が暗示されている。

しかしながら、こうした事例は源氏香之図絵の本質を却って見えにくくする。源氏香之図絵は、本質的には物語絵ではないからである。香席での用途に即した源氏香之図絵本来の目的は、物語の図解ではなく、香之図の名目としての帖名それ自体の視覚化・図像化である。実際、源氏香之図絵の大多数は、「末摘花」図の「紅花」、「紅葉賀」図の「紅葉」、「花宴」図の「桜木」、「葵」図の「葵に水」、「柏木」図の「柏の木（の枝）」など、帖名ないしそこに含まれる名辞を即物的に図化したモチーフ



を核としており、「若紫」図の「鳥籠と雀」や「空蟬」図の「碁盤と碁笥」のように、帖名の名辞からは直接的な連想が及ばないような事物を描く図は少数派に属する。この種の図像のうち、定型として一定の定着を見たのは、「若紫」図の「鳥籠と雀」のほか、「賢木」図の「鳥居と芝垣」、「玉鬘」図の「船」、「真木柱」図の「火取香炉」、「若菜」図の「猫」、「幻」図の「雁列」、「夢浮橋」図の「遠山に月と雲」の計七例を数えるに留まり、「空蟬」図の「碁盤と碁笥」は『絵本草源氏』に登場した後、後述の北斎のかるた絵が再び採用するまで、用例が見出せない。「空蟬」図の定型となったのは、伝光起の作が既に採用していた「樹木に止まる蟬」であり、これなどは帖名に含まれる名辞——この場合は「空蟬」すなわち「蟬の抜け殻」ではなく「蟬」——の即物的な図化の典型である<sup>三〇</sup>。

このことが端的に示すように、源氏香之図絵の原則は帖名自体の視覚化・図像化であり、帖名に含まれる具象的な名辞の直接的な図化を基本とする。しかし、帖名の性格上それが困難な場合や、他の帖の図像との明確な差別化が必要な場合、あるいは香道具としての性格による要請など、何らかの理由がある場合は、帖名由来歌<sup>三一</sup>を初めとする詠歌や物語本文、あるいは既存の源氏絵を参照することで、簡潔かつ説得力のある図像の創出が試みられる。とりわけ享保期までの初期の源氏香之図絵には、そうした方針による図像形成の試行錯誤の過程が伺われるが、帖名に含まれる名辞の即物的な描写に立脚した図像は、既に伝光起の段階で基本的なモチーフがほぼ確立されている。「それ以外のものは描きようがない」という必然性がしからしめる所であり、

特段の不都合がなければ変更の必要もないからである。後続の作例は、既定のモチーフを踏襲しつつ、既存の源氏絵や物語本文を参照することで、副次的なモチーフの加除や構図の修正を加えるに留まれば十分だった。

その典型が「夕顔」図で、伝光起では夕顔のみが描かれるが、『絵本草源氏』は既存の源氏絵を参照する形で夕顔が絡む垣と門を追加し、忍鎧と流芳の作はそこから門を削除して「夕顔と垣」の形を採用している。この場合は、おそらくは「朝顔」図との差別化の要請によるものであり、後述の「若紫」図の場合と同様に、色材を使用できない板本としての制約も要因として働いたものと考えられる。

他方、「須磨」図および「明石」図は、いずれも一貫して海浜の眺望が描かれるが、無論のこと実景描写に基づくものではない。これら連続する二図は、二図一組に近い扱いがなされ、両図に変化と抑揚を与えるため、松樹、芭屋、塩釜、網干、船、遠山、飛雁、月と雲などを適宜配する形で構成される。そのため、各々の帖固有の定型表現と呼ぶべき図像は確立されていないもの<sup>三四</sup>、表現手法そのものは初期の段階で確立されていたと言つてよいだろう。

帖名に含まれる名辞とは直接的には結びつかない図像、言い換えれば特定の場面描写に由来する図像についても、「賢木」図の「鳥居と芝垣」、「真木柱」図の「火取香炉」、「夢浮橋」図の「遠山に月と雲」は既に伝光起に出ており、「夢浮橋」図はほぼそのまま定型化する。しかし後述のように、「賢木」図や「真木柱」図については『絵本草源氏』が代替案を示しており、定型としての定着には些かなりとも曲折があ

る。

こうした源氏香之図絵の図像および図像形成の手法は、やがて一帖一首型の源氏歌かるたの絵札（以下「源氏かるた絵」と略称）にも波及してゆく。また、この形式の源氏歌かるたの成立と、梗概書などの「一帖一首」および「一帖一図」資料を関連づける上野英子氏の論考<sup>三五</sup>や、多数の源氏かるた絵を対象とする塩出貴美子氏の分析<sup>三六</sup>、宮崎裕子氏による新出作例の紹介<sup>三七</sup>は、源氏香之図絵の図像形成手法を考察する上でも、きわめて示唆に富んでいる。

江戸前期に遡る源氏かるた絵は、石山寺所蔵本や大牟田市立三池カルタ・歴史資料館所蔵の金屏風に仕立てられた作例<sup>三八</sup>などが典型的にそうであるように、複数の人物像を配して物語中の特定の場面を描写する、物語絵としての源氏絵の伝統に連なる図像を採用している。しかし江戸中期には図様の簡略化が進行し、煩瑣な建築モチーフや副次的な人物像の省略が頻繁に行われるようになる。加えて、物語絵としての源氏絵とは本質的に異なった原理を持つ源氏香之図絵の図像と図像形成の手法が流入する。その初期段階では、源氏香之図絵起源のモチーフと、『源氏物語』の世界<sup>三九</sup>を象徴する冠直衣や狩衣烏帽子、あるいは裳唐衣や小袷袴の抽象化された人物像とを併置する、折衷的な図様も試みられているが<sup>四〇</sup>、次第に人物像が排除されてゆく傾向が強まり、結果的に源氏香之図絵と同様の図像の採用例が増加してゆく。その意味では、伊井氏が提示した場面描写の象徴化と記号化の進行過程は、源氏香之図絵よりも源氏かるた絵の方に、より顕著かつ段階的な形で見ることができる。

源氏かるた絵と源氏香之図絵の接近は、葛飾北斎による文化六年（一八〇五）初版の『風流源氏うたがるた』<sup>四一</sup>に至って決定的なものとなる。このかるたは、「若菜」を上下に分けて「雲隠」を除いた五十四帖からなる一帖一首型の源氏歌かるたの通例とは異なり、「若菜」上下に「雲隠」を加えた五十五帖形式となっている<sup>四二</sup>。また上の句札と下の句札の双方に絵を付しているため、一帖一図ではなく一帖二図となっているなど、源氏歌かるたとしてはやや異例の体裁であるが、ここで採用されている図様の多くは、源氏香之図絵由来の図像である。この源氏歌かるたは、文政十二年（一八二九）に初編「桐壺」が刊行された柳亭種彦『修紫田舎源氏』の正当たり<sup>四三</sup>を契機とする『源氏物語』主題の流行を背景に、天保八年以前に再版され、きわめて広く流布した。このかるた絵を介する形で、源氏香之図絵の影響は、江戸後期から明治期にかけての源氏かるた絵に広く浸透してゆく。

さらに江戸後期には、香之図と名目と趣意絵の組み合わせは、香道とは無関係の多様な『源氏物語』主題の媒体に拡散してゆき、源氏かるただけでなく、文化年間以降幕末期にかけて続々と出版された源氏絵合や源氏双六<sup>四四</sup>、さらには五十四帖の枠組みを借りた見立絵<sup>四五</sup>や、『修紫田舎源氏』に取材した錦絵<sup>四六</sup>にも及んでいる。ただし、これらでは香之図はしばしば省略され、帖名に合わせた趣意絵のみが装飾的に用いられることも多い。また、香之図を伴っていても名目とは食い違っているものや、本来は香之図を持たない「桐壺」や「夢浮橋」に別の帖名に対応する香之図や香之図もどきの出鱈目な図形が付されているものも多々ある。こうしたことは、香之図帖の形式を模した装飾図案

集の類<sup>四六</sup>にもしばしば見られる。

いずれにしても、源氏香之図絵の図像は、帖名それ自体の視覚化を原則としながら、必要に応じて詠歌や物語本文、あるいは既存の物語絵を参照することで形成されている。そうした源氏香之図絵に特有の図像形成の手法と論理を、初期作例を中心に、いま少し具体的に追っておくことにしよう。

#### 四、源氏香之図絵の諸相

##### (一)「真木柱」図の火取香炉―香道具の扱いをめぐる

享保期までの源氏香之図六例のうち、『絵本草源氏』を除く五例は、「真木柱」図に「火屋の外れた火取香炉」を採用している(図⑤～⑧)。これは髭黒大将の北の方が狂気に駆られて夫に火取の灰を浴びせる場面に基づくが、源氏かるた絵では帖名に含まれる名辞に基づく「榎の木」や、源氏と玉鬘の対面の場に基づく「几帳と扇」なども見られ<sup>四七</sup>、必ずしも火取を定型としていない。その意味では、「真木柱」図としての火取図は、香道具としての源氏香之図絵の性格を顕著に示す図像と言えるだろう<sup>四八</sup>。その初例となる伝光起作では、灰を吐き出す火取本体と外れた火屋が宙を舞うように描かれ、この場面を叙事的・叙景的に描く源氏絵の諸作例以上に、荒々しく動的な表現となっている<sup>四九</sup>。

これに対して『絵本草源氏』は、「反物と芥子坊主」で香炉の灰にまみれた大将の衣を暗示する。これは暴力性と結びついた香道具の描写を回避するための変更提案と見られるが、香人であった忍鎧や流芳は、こうした婉曲な表現を退け、敢えて火取図を採用している。そこでは、

香人にとっては辛辣なまでに反面教師的な意味合いを持つ、より直裁な図像の方を敢えて採用するという選択がなされたことになる。ただし流芳の「改正源氏香之図」では、香炉は端然と置かれ、外された火屋も手前に鎮座し、こぼれた灰の描写は削除されている。ここでは、荒々しく不穏な動的描写は抑制され、より端正で静的な表現への「改正」が施されている。他方、『女庭訓御所文庫』など後の源氏香之図絵や、北斎の作を含む源氏かるた絵では、反物図の採用例も見られ<sup>五〇</sup>、『絵本草源氏』の変更提案も一定程度は受け入れられたことが分かる。

##### (二)「賢木」図の野宮と榊

『絵本草源氏』は、これ以外にも数々の興味深い図像を創出しているが、「真木柱」図と同様に後続の作例により却下され、伝光起以来の図像の方が定着した例も少なくない。上述の「空蟬」図もその一つだが、「賢木」図の場合は、帖名が含む名辞そのままの図像に差し戻された「空蟬」図とは方向性が逆となる。(図⑨～⑫)

伝光起の「賢木」図は、源氏が野宮の六条御息所を訪ねる場面に基づき「鳥居と芝垣と樹木」としている。この図像は、土佐光信のハーヴァード本『源氏物語画帖』や『絵入源氏物語』系の挿絵が、殿舎の中で対面する源氏と六条御息所を描き、背景に鳥居と芝垣が描かれることや、『源氏小鏡』系の挿絵が野宮の鳥居に向かう源氏の姿を描いていることと関連づけられる。これに対して『絵本草源氏』は、帖名そのままの「榊」の木に若松を添えており、源氏香之図絵の全般的傾向に沿った、帖名そのままの図像を提案した形だが、後続の源氏香之図

は、概ね伝光起の路線に従っている<sup>五二</sup>。この場合は、「帚木」図の「木立に霞」や「宿木」図の「松に寄生木」など、やはり樹木を基本モチーフとする他の図像との類似を避け、より特徴的な図像が選択された結果と考えられる。

### (三)「花散里」図の確信犯的錯誤と軌道修正

これらとは全く別の理由で『絵本草源氏』の提案が退けられたのが「花散里」図である。「花散里」の帖名は、源氏による第三歌「橘の香をなつかしみほととぎす花散る里をたづねてぞとふ」を由来歌とする。伝光起はこれを踏まえ、白い花を散らす橘の木を描いている(図13)。

これに対して『絵本草源氏』は、この帖名を即物的に「花の散る村里」と訓じ、二軒の苦屋と花散る桜木として図化している(図14)。この絵本の新規考案にかかる他の図像からして、絵師ないし図像考案者が帖名の由来に無知無関心であったとは考えられないため、確信犯的な言葉遊びによるものと思われるが、自らも歌人であった忍鎧<sup>五三</sup>は当然のごとく、この「誤った」訓読を却下する(図15)。忍鎧の「花散里」図は、花または実をつけた橘の木に飛行する時鳥を加えることで、由来歌の絵解きに一層近づいており、土佐光信のハーヴァード本や版本『絵入源氏物語』など、この歌の出詠場面を描いた物語絵の背景描写とも近似した図像となっている。流芳もこの路線を踏襲し、「花木と時鳥」としている(図16)。

こうした軌道修正にも拘わらず、後の作例にも『絵本草源氏』と同様の「誤った」帖名解釈が見受けられる。その一例が、国文学研究資

料館所蔵の絹本着色の作例(作品通番一八三)で、図様は全体を通じて『暗部山』の強い影響が認められるが<sup>五四</sup>、「花散里」図に描かれた花木は桜色の花をつけている。同様の錯誤はかるた絵にも散見されるという<sup>五五</sup>。もっとも、この種の錯誤の全てが『絵本草源氏』の影響に帰されるわけではない。単色摺りの版本の小さな挿絵では、花をつけた桜木と橘の木の描き分けは実質的に不可能であるため、絵入梗概書の「花散里」図などでも時鳥の傍らの花木は桜と紛らわしい表現とならざるを得ないからである。そのため、「花は桜木」式の先入観に基づく錯誤は随所で散発的に起こっていたと思われる。

### (四)「若紫」図の「鳥籠と雀」——版本としての制約という契機

上述の三例とは逆に、『絵本草源氏』の変更案が成功を収めたのが「若紫」図の「鳥籠と雀」である。伝光起は、「若紫」図に薄紫色の草花を描いていた(図17)。帖名の由来を考慮すれば、紫草(ムラサキ *Lithospermum erythrorhizon*)を描きたかったところであろうが、小さい花をつけるムラサキの外見は、直感的には紫菜とも「若紫」の語感とも結びつきにくい。かといって紫根では文字通り「絵にならない」。そのため、絵師は「架空の紫草」として敢えてムラサキとは異なる薄紫色の草花を描いたものと解されるが、この方法は後発の「鳥籠と雀」(図18)~(図20)によって退けられてゆく<sup>五五</sup>。

こうしたことは、「鳥籠と雀」図の初出である『絵本草源氏』だけでなく、この図像を採用した『暗部山』や『香道滝の糸』もまた版本であったことと切り離せない。これらは版本としての制約上、色材を用



いて「架空の紫草」を捏造する手法は採れなかった。そのことが、「若紫」図としての「鳥籠と雀」図の考案と普及定着の少なからぬ要因だったと考えられる。実際、肉筆着色の源氏かるた絵や源氏香之図絵では、江戸後期の作例にも紫色の草花がまま見受けられる<sup>五六</sup>。こうしたことは、図像の形成と伝播の双方の次元で、媒体の技法的性質が重要な役割を果たしていたことを示している。

#### (五) 「玉鬘」図の紆余曲折と二者択一への収斂

「玉鬘」図の場合は、些かの曲折がある。伝光起は、帖名に含まれる「鬘」を直接的に示す蔓草を描いている(図21)が、『絵本草源氏』は、おそらくは「葵」図の繁茂する葵や「朝顔」図の朝顔との差別化のため、筑紫から上京する玉鬘の船旅の場面を選び、『十帖源氏』ないし上方版『おきな源氏』の「玉鬘」第二図に倣って、屋形つきの帆船を描いている(図22)。忍鎧の鍋島本(図23)および松寿文庫本も同じ場面を選択しているが、おそらくは『絵入源氏物語』の「玉鬘」第一図に倣い、帆のない屋形船を採用している。

なお、『絵本草源氏』と忍鎧の肉筆二本の「玉鬘」図は、源氏香之図絵としては珍しく人の姿を描いている。うち『絵本草源氏』は景物としての船の一部として船頭の姿を描き込んでいるに過ぎないが<sup>五七</sup>、忍鎧による肉筆二本はこの巻の主人公である玉鬘も船上の人として描いており、源氏香之図絵としては極めて例外的な図像となっている。しかしながら、『暗部山』では長谷寺参詣の場面を選択しており、無人の伽藍の眺望としている(図24)。

他方、流芳の「改正源氏香之図」は『絵本草源氏』と同様に帆船を描くが、この帆船には屋形はなく、人の姿も描かれていない(図25)。同じ船旅の場面が選択されても、図様は三種三様に異なっている。その後、明和四年(一七七)刊の『女庭訓御所文庫』や土佐光芳(一七〇〇-一七七二)の記名を持つ作例<sup>五八</sup>など、十八世紀後半以降の源氏香之図では再び蔓草が採用され、源氏かるた絵にも蔓草の採用例が多々出現する<sup>五九</sup>。しかし北斎はじめ江戸後期の源氏かるた絵では屋形船や帆船を描くものもあり、十九世紀の「玉鬘」図は、概ね蔓草または船の二者択一的な形で推移してゆく<sup>六〇</sup>。

#### (六) 「若菜」上下図の錯綜―若草、猫、結び文、鞠

伝光起の香之図では、「若菜上」はスギナとツクシ(図26)、「若菜下」はタンポポ(図30)と、いずれも帖名そのままに春の若草と草花が描かれている。他方、『絵本草源氏』では、「若菜上」相当の香之図の名目は「若菜」となっており、趣意絵はやはり若草であるが(図27)、「若菜下」図は「猫と結び文」である(図31)。しかし忍鎧以降の作例では、猫が描かれる場合は鞠との組み合わせで「若菜上」に配されるのが通例で(図28・29)、「若菜下」の方が帖名そのままの初草図となる傾向にある(図32・33)。

物語絵としての源氏絵で猫が最も頻繁に描かれるのは、「若菜上」の六条院の蹴鞠で柏木が女三宮を垣間見る場面であり、一帖一図型の鑑賞画や梗概書挿絵でも「若菜上」図としてこの場面が選択されることが多い。ただし、『源氏鬘鏡』(一六六〇年初版)系列の一帖一図型梗

概書では、「若菜上」図は源氏の四十の賀の場面であり、蹴鞠の場面は「若菜下」として挿入される<sup>六</sup>。他方、「若菜下」の本文では、柏木が女三宮の猫を苦心して入手し撫育する顛末が語られ、『十帖源氏』系列の版本の挿絵では東宮のもとに渡った女三宮の猫を柏木が所望する場面、明暦三年版『源氏小鏡』系列の挿絵や土佐光吉の『源氏物語絵色紙帖』（京都国立博物館）、住吉如慶の『源氏物語詞』（大英図書館）などの「若菜下」図では、柏木が褥の上で猫を懷に抱く姿が描かれる。また「若菜下」本文では、柏木が女三宮との密通の場で見える夢の中にも猫が登場し、女三宮の懷胎を暗示する。

『絵本草源氏』は、「若菜」図では帖名そのままの描写を踏襲しつつ、「若菜下」図ではこれとの図像的な差別化を図るために、物語内容により深く踏み込む形で、女三宮と柏木の関係の契機となった猫と、これが源氏に露顕する契機となった柏木の文<sup>六</sup>とを組み合わせた「猫と結び文」図を採用したものと考えられる。さらに興味深いことに、『絵本草源氏』は「柏木」図を「柏の葉と鞠」として、「柏木」巻本文には出ない鞠を描き込んでいる（図35）。つまりこの絵本は、「柏木」の語を単なる帖名として以上に登場人物の名称として捉え、「若菜上」巻から「柏木」巻にかけて語られるこの人物の命運を、「若菜下」図と「柏木」図に振り分けて示したものと解される。

こうした『絵本草源氏』の創意を、忍鎧は部分的に採用し、猫は鞠と組み合わせ「若菜上」（図28）に移す一方で、「若菜下」は伝光起と同様にタンポポ（図32）、「柏木」は柏の木（図36）と、帖名そのままの図像に差し戻している。ここでは、伝光起では「若菜」は上下と

もに帖名そのままであった図像が、上下巻の差別化という動機に導かれる形で、物語内容や源氏絵の定型を踏まえた図像へと、段階的に修正されていった過程が視える。忍鎧の敷いた路線は流芳も踏襲しているが、後の源氏香之図絵やかたるた絵では伝光起の路線も残ってゆく<sup>六三</sup>。他方、かるた絵では後に北斎が「若菜下」の上の句札に猫を単独で描いており、ここでも『絵本草源氏』の図像が部分的に復活した形となっている。

#### （七）「夕霧」図と「幻」図―描写困難な名辞への対応

「夕霧」図は、「霧」という不定形な事物の描写を要請するため、享保期までの初期作例では図像や図様の差が大きく、定型の確立には至っていないが、いずれもこの巻の物語の主要な舞台となる小野の山荘を取り巻く景物の描写に依拠している。伝光起と『絵本草源氏』は、構図は異なるものの、いずれも山にかかる霧を描いており（図38・39）、忍鎧の肉筆本では霧に包まれた家屋と樹木（図40）、『暗部山』では鳴子が吊られた稲田にかかる霧（図41）、流芳では霧に包まれた松樹の傍らに一對の鹿が描かれる（図42）。いずれのモチーフも物語本文に典拠が求められるが、それら全てが『絵入源氏物語』の「夕霧」第四図（図43）と関連づけられる。この図は見開きで小野の山荘に佇む夕霧の姿と小野の山里の眺望を描いており、田には鳴子が吊され、雌雄一對の鹿が佇む。従って、この図から各々別個の要素を抽出して再構成することで、五種の異なった図像が生み出されたと見ることもできる。

他方、忍鎧が『暗部山』で採用した「稲田に鳴子」は、系図香の「鳴

子」<sup>六四</sup>とも関連づけられる。系図香の香之図に趣意絵が付されること

は稀であるが、松寿文庫所蔵の十八世紀の香図帖<sup>六五</sup>では、系図香図の「鳴子」図の趣意絵として穂を垂れる稲株の傍らに吊された鳴子の図が付されており、『暗部山』の「夕霧」図と近似しているほか、国文学研究資料館所蔵の源氏香之図の「夕霧」図とは構図的にも酷似している。もっとも、後の源氏香之図絵や源氏かるた絵では、概ね伝光起や『絵本草源氏』の路線が採用され、霧にかすむ山がほぼ定型となつてゆく。

「幻」図も、具体的な事物としての描写の困難から、享保期までの作例は各々が異なつた場面ないし歌を材源としている。伝光起の「火鉢と火箸と結び文」(図44)は、出家を決意した源氏が身辺整理のため紫上の文を焼く場面に対応するもので、京博本『源氏物語絵色紙帖』や住吉如慶の大英博物館本『源氏物語詞』など、土佐派系の「幻」図が地火炉で文を焼く女房と源氏の姿をししば描いていることと関連づけられ、そこで詠まれる第二三歌「かきつめて見るもかひもなし藻塩草同じ雲井の煙とをなれ」を暗示するものと解される。他方、『絵本草源氏』の「東屋と山に霞」(図45)は、同じ場面で源氏が詠む第二二歌「死出の山越えにし人を慕ふとて跡を見つともなほまどふかな」と関連づけられる。忍鎧の「薄雲に雁列」(図46)は、帖名由来歌である源氏の第二〇歌「大空をかよふまぼろし夢にだに見えこぬ魂の行く方たづねよ」の動機となつた「雲井をわたる雁の翼」に依拠しており、同じ場面を描く『絵入源氏物語』「幻」第三図とも関連づけられる。流芳の「綿を着せた菊と扇」(図47)は、源氏の第一九歌「もろともにおきぬし菊の朝露もひとり袂にかかる秋かな」の出詠場面に出る「綿おほひたる菊」

に依拠する。

これら一連の「幻」図は、いずれも紫上に対する追慕の念に満ちた哀切な歌に取材しているが、図像の表層のみを見れば、流芳の「幻」図は重陽の節句の縁起物と饗宴を暗示する扇<sup>六六</sup>の組合せであり、他の作例とは明らかに趣を異にする。こうした流芳の選択には、時として不吉さに傾く心理的な陰影を含んだ文学性や思索性よりも、優美で風雅な慶賀の素材を『源氏物語』に求める近世特有の『源氏物語』受容の傾向<sup>六七</sup>が、とりわけ色濃く表れており、同じ流芳が「真木柱」図に施した「改正」とも相通じる志向性を示している。しかし、後の源氏香之図では忍鎧の「幻」図に近い雁列の採用例が多く、源氏かるたでも同様である<sup>六八</sup>。この場合は帖名由来歌の出詠場面としての説得力が大きく作用したものと考えられる。

#### 五、『源氏物語』「乙女」巻と「翼型の羽衣」

源氏香之図絵にとつては、「夕霧」や「幻」とは異なつた意味で、「乙女」も少なからず厄介な帖名であつた。この場合、帖名自体は紛れもなく人間を意味する普通名詞であるため、この語をどう解釈し、図像化するかが問題となる。そのために、享保期までの初期作例は、各々由来歌に遡る形で帖名の解釈を試み、これに沿つた形で図像を設定している。

「乙女」巻では、源氏による第八歌「をとめごも神さびぬらし天つ袖ふるき世の友よはひ経ぬれば」と、夕霧による第十歌「日影にもしるかりけめやをとめごが天の羽袖にかけし心は」の二首に帖名が詠み込

まれているが、室町前期の今川範政『源氏物語提要』以来、主人公たる源氏の出詠にかかる第八歌がこの巻を代表する歌と見なされ、一帖一首型の梗概書や源氏歌かるたでも、例外なく第八歌が採られている<sup>六九</sup>。この歌は、源氏が乳母子惟光の娘（後の夕霧側室、藤内侍）を召して五節舞姫を務めさせた際に、かつて舞姫を務めた筑紫の五節との逢瀬を思い起こして筑紫に送った懐旧の歌である。したがって、この歌の「をとめ」は、直接的には筑紫の五節を指すが、五節舞姫すなわち吉野宮で天武帝の前に下った天津乙女の後裔との意<sup>七〇</sup>を内包しており、それが「天つ袖」の語句に示されている。

他方、夕霧の歌は、節会の後に宮中への出仕が決まった惟光の娘に宛てた恋文で、その舞姫姿に心奪われたことを詠んでいる。したがって、この「をとめ」は直接的には惟光の娘を指すが、源氏の歌と同様、やはり天津乙女の意を内包し、ここではそれが「天の羽袖」として表れる。

伝光起の「乙女」図は、この帖名を「天津乙女」すなわち天人の意と解したもので、菩薩形の天人が右手に開いた檜扇を持ち、遊泳するような姿勢で雲中を飛行する姿を描いている。源氏香之図絵としては異例中の異例というべき人像中心の図像であるが、この場合はあくまでも帖名を象徴するモチーフであり、物語の登場人物ではないため、忍鎧による肉筆本の「玉鬘」図の場合とは性格が異なる。加えて、この「乙女」図の天人像は、既存の源氏絵の図像伝統はもとより、仏教図像としての飛天図とも異質であり、古代インド風の着衣の天人と日本産の発明品である檜扇の組合せは、正統的な仏教図像では到底考えられない

い奇異なものである。とはいえ、吉野に下った天津乙女を菩薩形の天人として描き、ここに五節舞姫の持物としての檜扇を加えたものと解すれば、その奇異さにも合理的な説明はつけられる。

これに対し、『絵本草源氏』の「乙女」図は、天冠と開いた檜扇であり、五節舞姫と直結したモチーフを採用している。これらのモチーフは、公卿らが五節舞を観覧する場面を描いた既存の源氏絵と関連づけることも可能だが、この場合は惟光の娘や筑紫の五節といった特定の人物よりも、「五節舞姫」という観念の象徴と見る方が妥当であろう。伝光起の場合とは異なり、ここでは「乙女」の帖名は「天人」ではなく「五節舞姫」の意と解されていることになる。

「乙女」図を「翼型の羽衣」とした忍鎧は、伝光起と同様に、帖名を吉野に下った天人の意と解釈していることになるが、図像設定の根拠は、源氏の歌以上に夕霧の歌に求められる。ここに出る「天の羽袖」は、源氏の「天つ袖」以上に直接的に「羽衣」と結びつくものであり、五節舞姫の祖である吉野の天人を羽衣と直接的に結びつけていることになる。ここでは羽衣は、永祐『帝王編年記』所引の『近江国風土記』逸文や卜部兼方『釈日本紀』所引の『丹後国風土記』逸文、あるいは能「羽衣」の材源となった『駿河国風土記』逸文<sup>七一</sup>などに見える羽衣伝説の天人だけでなく、吉野の天武帝のもとに下った天人をも含めた「天津乙女」なるもの全般の持物と見なされていると言つてよい。

こうした発想は、能「羽衣」における羽衣の役割から導かれたものと考えられる。風土記の羽衣説話群では、羽衣はあくまでも着脱可能な飛行具であるが、能「羽衣」においては、羽衣は単なる飛行具に留



まらず、天人の舞に必須の舞衣でもある。これを敷衍する形で、吉野宮の天武帝のもとに天降った天津乙女もまた羽衣を舞衣としていたものと、忍鎧は想定していたことになる。

その「羽衣」を舞楽『迦陵頻』の装束の翼に類するものとして描くという着想を、「源氏絵の一種としての源氏香之図絵」という文脈の中に求めるならば、「胡蝶」図との関連づけが可能である。源氏香之図絵の「胡蝶」図は「叢に舞う蝶」が伝光起以来の定型であるが、物語絵としての源氏絵では、六条院春の町の船楽の情景が選択されるのが常であり、多くは「鳥蝶に装束きわけたる童べ」が「胡蝶」と「迦陵頻」を舞う場面が描かれる。無論、源氏絵の「胡蝶」図を持ち出すまでもなく、僧侶である忍鎧は寺社の奉納楽として上演頻度の高い舞楽『迦陵頻』に接する機会は頻繁にあったはずで、そこから『迦陵頻』の装束を天下った天人の羽衣に流用するという発想を得ることもできた。さらに、堂塔内部の装飾として菩薩形の飛天とともに頻繁に描かれる迦陵頻伽の像もまた、忍鎧としては親しいものであったろう。「有翼の天女」と見紛う迦陵頻伽の姿を「羽衣」を着した天人に擬するという発想も、忍鎧の中に蓄積されていた視覚的体験の中から十分に導き出されうるものだった。

いずれにしても忍鎧は、吉野の天人と羽衣を結びつけ、その「羽衣」に「長い尾羽を伴う翼」という形を与えている。これに対し、流芳の「改正源氏香之図」の「乙女」図は、『絵本草源氏』と同様に「天冠と檜扇」の組合せを採用している。したがって、流芳は「乙女」図に「翼型の羽衣」を用いることには批判的であったことになる。とはいえ流芳が批判的

であったのは、おそらくは羽衣説話とは無関係の吉野の天人降臨譚と羽衣を結びつけることに対してであり、「翼型の羽衣」という意匠自体を拒絶していたわけではない。実際、「改正源氏香之図」を収めた『香道滝の糸』に続いて出版した『香道千代の秋』では、能『羽衣』に取材した盤物組香「羽衣香」の立物として、翼型の羽衣を象った細工物の使用を指示している(図48)。

その後の源氏香之図絵の「乙女」図は、「菩薩形の天人」と「翼型の羽衣」と「天冠に檜扇」の三者揃いの状態が続いてゆくが、肉筆彩色の作例では菩薩形の飛天図の採用例が比較的良好に見られる。松寿文庫所蔵の元文四年(一七三九)の年記を持つ作例のほか、土佐光芳(一七〇〇―一七七二)の記名作<sup>七三</sup>や、九曜文庫所蔵の幕末期の作例(文庫30a307)がこれに相当する。ただし、これらの天人は檜扇を伴ってはならず、正統的な仏教図像に見られる飛天の形に差し戻されている。また、これらの作例は「若紫」図が「鳥籠と雀」図となっている以外は、概ね伝光起と同様の図像を採用しており、土佐派系の源氏香之図絵の系譜が形作られていたことが分かる。

これに対して版本では、『絵本草源氏』に起源を持つ「天冠(と檜扇)」が、忍鎧に起源を持つ「翼型の羽衣」のいずれかが、ほぼ二者択一的な形で採用されている。これが源氏かるた絵にも波及してゆくが、肉筆彩色の作例では「翼型の羽衣」の方が優勢で、「天冠(と檜扇)」の採用例は少なく、管見の限りでは九曜文庫所蔵の源氏かるた(文庫30A0320)が天冠を単独で用いているのが唯一の作例である。しかし北斎の『風流源氏うたがらた』は、上の句札に天冠、下の句札に翼型の羽衣と、

双方を採用している。その結果というべきであろう、「乙女」図における「翼型の羽衣」と「天冠（と檜扇）」の二者択一的な状況は、江戸後期には源氏絵合や源氏双六の「乙女」図にも波及してゆく。

やや例外的な図像としては、松寿文庫所蔵の香之記『香式』の「乙女」図では笙が描かれている。これについては、同志社大学文化情報学部所蔵の『歌絵百人一首かるた』の僧正遍昭の札がやはり笙を描いていることと関連付けられよう。遍昭による百人一首第十二歌「天つかぜ雲の通ひ路吹きとぢよをとめの姿しはしとどめむ」〔古今集〕卷十七「雑歌上」八七二も天降った天人の末裔としての五節舞姫を歌ったものであり、いずれの場合も奏樂の飛天図からの連想で笙が選択されたものと見られる。

また、九曜文庫所蔵の肉筆による幕末期の源氏香之図絵（文庫3020306）は、裳唐衣に釵子を着けて檜扇を持つ舞姫を描いている。これは物語絵への接近と見ることもできるが、盤物組香として考案された「源氏千種香」の一つ「乙女香」との関連も考えられる。「乙女香」については、元文二年（一七三七）に菊岡沾涼（一六八〇～一七四七）が「古法の集大成」として編纂した『香道蘭之園』の八巻に次第が記されており、五節舞姫を象った人形を立物として用いることが指示されている<sup>七三</sup>。ただし『香道蘭之園』の立物図の舞姫人形は、裳唐衣ではなく小桂袴の略装である。このことは、五節舞が応仁の乱以後宝暦三年（一七五三）の復興まで長く中絶していたことも無関係ではないだろう。いずれにしても、源氏香之図絵の「乙女」図として舞姫の姿が描かれるのは異例のことながら、香道内部の論理で説明すること

も十分に可能な範疇に含まれる。

結びにかえて

繰り返すように、源氏香之図の趣意絵は、香之図の名目としての帖名それ自体の視覚化を目的とするものであり、本質的には物語絵ではない。しかしながら、趣意絵付の源氏香之図帖という形式は、香之図と名目の対照表としての元来の用途を離れ、一帖一図形式の鑑賞画の画帖へと接近する可能性を持っていた。そのことを示すのが、後西帝の第十一皇女にして百々御所宝鏡寺の門跡となった本覚院宮理豊女王（二六七二～一七四五）の手になる『源氏香絵』<sup>七四</sup>である。十センチ四方に満たない絹本着色の小画面を金箔張の台紙に貼り込んで一扇一図の折本に仕立てたこの画帖は、多くの源氏香之図絵と同様の留守模様の図像も含んでいるが、全体の三分の一ほどは人物表現を伴う物語絵の形式で、各図には『源氏物語』本文の抜粋が書き込まれている。こうした点では、この作例は香之図と名目の対照表というよりも、香之図帖の形式を借りた鑑賞画としての性格が強い。少なくともこの画帖の絵は、香之図の名目の視覚化という範疇には留まっていない。そのため、本稿では敢えて考察の対象とはしなかったが、この画帖は貴人の手遊びの域を超えた完成度を備えており、それ自体が独立した考察の対象たりうる。

本稿では、香道具としての源氏香之図という媒体の性質に着目することで、その趣意絵に特有の図像形成の過程と、そこに働いていた論理を明らかにしてきた。源氏香之図絵は、物語の図解とは異なった固

有の論理を持つ媒体であったがゆえに、「乙女」図としての「翼型の羽衣」という意匠が創出される契機を提供することとなったのである。こうして生み出された「翼型の羽衣」は、やがて源氏香之図という媒体や、『源氏物語』『乙女』巻という文脈を離れて、謡曲『羽衣』に代表される羽衣説話一般との結びつきを獲得し、広く拡散してゆくことになるだろう。その様態については、いずれ別稿で明らかにしたい。

(付記) 本稿の執筆に当たっては、鍋島報效会徴古館の池田三紗氏に資料閲覧の便を図って頂いた。また、松栄堂の畑正高氏および松寿文庫の柴木加谷子氏には、未公開資料を含む多数の香道資料の閲覧の機会を頂いたほか、畑氏からは特に貴重なご助言を多く頂戴した。謝してここに記す。

## 注

- 一 拙稿「有翼の天女図」考―本多錦吉郎《羽衣天女》(明治二三年)を中心に―、岡山大学文学部プロジェクト研究4「語り出す図像―視覚資料の可能性」二〇〇五年三月、五七―八八頁、および「有翼の天女図」再考―失われた「羽衣」像―二〇一一年七月二十三日明治美術学会例会発表要旨、『近代画説』二二号、二〇一二年、二一〇―二二二頁。
- 二 今日では「少女」の表記が一般的であるが、ここでは江戸時代の源氏香之図や絵入梗概書などの多くが用いている表記を用いる。なお、忍鎧による源氏香之図は『をとめ』のかな表記を用いている。
- 三 翠川文子・山根京「忍鎧の香道著作」香書双書二、香書に親しむ会、二〇〇八年、七五頁。
- 四 いずれも京師堀川高辻上ル丁植村藤右衛門、東都通石町三丁目植村藤三郎、摂陽高麗橋宅丁目植村藤三郎の合同出版。刊行順は、①『香道秋の光』三巻(付録「香

志」一巻)、享保十七年五月跋、享保十八年七月刊、②『香道滝の糸』二巻、享保十八年五月跋、享保十九年正月刊、③『香道千代の秋』三巻四冊、享保十七年至日跋、元文元年(一七三六)七月刊、④『香道軒の玉水』二巻、元文元年十一月跋、元文二年九月刊、⑤『改正香道秘伝』二巻、付録「香道奥の栞」二巻、享保十九年一月跋、元文四年五月刊。

五 翠川・山根(二〇〇八)二二頁。

六 拙稿「有翼の天女図」三考―「翼型の羽衣」像の発生―『如是我聞録』、『如是我聞録』編集委員会編、二〇二〇年、一―十三頁。部分的に本稿の内容と重複がある。

七 尾崎左永子「くらしの中の「源氏香」香道文化研究会編「香と香道(第五版)」雄山閣、二〇一五年、五六―六三頁。なお、香文化資料室松栄堂松寿文庫編『源氏香の世界』展図録、京都文化博物館、二〇〇八年が豊富な実例を紹介している。

八 本間洋子「中世後期の香文化―香道の黎明」思文閣出版、二〇一四年、第五章「源氏香の誕生」、二一五―二三三頁。

九 早川甚三「いわゆる源氏香之図について」『日本大学理工学部一般教育室彙報』八号、一九六七年三月。

一〇 本間(二〇一四)二一四―二一五頁。

一一 米川常白については以下を参照。翠川文子「香人・米川常白考」『川村学園女子大学研究紀要』第一三巻第二号、二〇〇二年、一五九―一七八頁、翠川文子・山根京「香道秘伝書・米川常白香道秘伝抄」香書双書一、香書に親しむ会、二〇〇五年。

一二 関親卿「香道真伝」巻上「十組之習」第十丁表裏。

一三 松寿文庫所蔵の近衛植家筆「香図手鑑」(十六世紀、『源氏香の世界』出品番号十五)、『香之図絵巻』(十七世紀、『源氏香の世界』出品番号十七)など。

一四 文庫 30-A0308。軸には「土佐光起筆 源氏五十四帖の画」の題簽が貼られているが、箱書は「源氏物語之図 伝土佐光起筆」となっている。早稲田大学図書館「古典籍総合データベース」で閲覧可能。

一五 江戸日本橋南小河彦九郎、京寺町松原上ル丁菊屋七郎兵衛、大坂安土町一丁目野田屋利右衛門、同心斎橋筋順慶町柏原屋清右衛門、一冊。九曜文庫に二部(文庫 30-A0233、文庫 30-A0337)、国文学研究資料館初雁文庫に一部(2494)収蔵。

一六 「世間繪抄類出るといへども其形ち當風乃まさかに當ざる所多し此度一流筆工

の今様に仕出し板行せしむる者也」

一七 冒頭(一才)に「帚木」、以後はいずれも見開きで「葵 車争いの図」、「若紫」、「須磨」、「紅梅 泉水輪橋の景」、「花宴」、「明石」、「宿木」の順。

一八 冒頭の「芝居水茶屋」図に「都京八景」の記入があるが、確認されるのは「祇園」、「八坂」、「清水」、「五條の橋」の五図。いずれも見開き。

一九 はるか後年の事例ながら、竹内庄之助編『新形以呂波引紋帳』(明治二十四年、中村浅吉刊)所収の源氏香之図も順不同の配列となっている。

二〇 翠川・山根(二〇〇八)一七〜一八頁。ただし趣意絵の模写を省いた写本も含む数である。

二一 翠川(二〇〇一)二七頁および三三頁註二、二二。  
二二 趣意絵部分と跋文の一部は文化庁「文化財オンライン」で閲覧可能。なお、データベース上では紙本と表記されている。

二三 『源氏香の世界』(二〇〇八)、出品番号二二、および「香り かぐわしき名宝展」東京藝術大学美術館、二〇一一年、出品番号六一。

二四 『香り かぐわしき名宝展』作品解説(古田亮)、二二二頁。  
二五 『続近世畸人伝』巻之五

二六 大阪大学蔵版本には下巻内題「香筵玩具」の左に「空華山人忍鑑図」と記されている。翠川・山根(二〇〇八)一六頁。

二七 注四参照  
二八 翠川・山根(二〇〇八)二二頁。

二九 伊井春樹「源氏物語絵詞―場面の象徴化」『国文学 解釈と教材の研究』學燈社、二〇〇八年一月、五二〜六〇頁。なお、論考中では明示されていないが、図版

として掲出されているのは『絵本草源氏』の香之図絵で、これが「若紫」図としての「鳥籠と雀」の初出と見られる。

三〇 伊井(二〇〇八)五七頁。  
三一 伊井(二〇〇八)五九〜六〇頁。同じく『絵本草源氏』の図が掲出されている。

三二 例外的に、明和四年(一七六七)京都菊屋七郎兵衛刊の下河辺拾水子画『女庭訓御所文庫』所収の源氏香之図は「蟬の抜け殻」を描いている。

三三 以下の論文が提唱している用語法に倣う。上野英子「文芸資料研究所蔵『源氏カルタ』について―源氏物語における一帖一首一図―資料との関係を中心に

―」『実践女子大学文芸資料研究所年報』二七号、二〇〇八年、四三〜一〇七頁、四九頁。

三四 ただし「明石」図は塩浜の眺望とする例が比較的多い。  
三五 上野(二〇〇八)、絵札については特に六五〜七六頁。

三六 塩出貴美子「源氏物語かるた」考―源氏絵の簡略化・抽象化・象徴化―『奈良大学紀要』第四一号、二〇一三年三月、五七〜九六(三二六〜二九五)頁、特に七〇〜七九頁。なお、塩出氏は源氏かるた絵と源氏香之図絵の相関性についても指摘している(七七頁)。

三七 宮崎裕子「九州産業大学図書館蔵『源氏物語かるた』―解題と翻刻―」『九州産業大学国際文化学部紀要』第六〇号、二〇一五年三月、一三〜二六頁。同「九州産業大学図書館蔵『源氏かるた』―解題と翻刻―」同六六号、二〇一七年三月、一九〜三二頁。同「九州産業大学図書館蔵『源氏物語かるた(江戸中期写)』―解題と翻刻―」同六七号、二〇一七年九月、一〜一四頁。

三八 大牟田市立三池カルタ記念館編集・発行『図説カルタの世界』二〇〇二年、一五頁、および塩出(二〇一三)六〇〜六一頁。

三九 上野(二〇〇八)七二〜七六頁、塩出(二〇一三)七二頁。  
四〇 佐藤悟「葛飾北斎『風流源氏うたがかるた』二種」『国際浮世絵学会誌』『浮世絵芸術』第一六四号、二〇一二年、三七〜四九頁。

四一 五十五帖形式の源氏かるたの例としては、弘化四年〜嘉永五年の改印を持つ錦朝楼(歌川芳虎)画の『新板源氏かるた』(九曜文庫、文庫304038)が挙げられる。ただし、これは歌かるたではなく絵合せかるたであり、一方の絵札は帖名の趣意絵、他方の絵札は役者似顔絵になっている。

四二 天保十三年(一八四二)に第三十八編「藤袴」が刊行された後発禁処分となり、同年に著者が没したため未完となった。

四三 北冥舎魚堂輯・松高斎春亭画『五十四帖源氏発句双六』(文化年間、江崎屋辰蔵板、抱玉勝彦「源氏絵合」(弘化年間頃、和泉屋市兵衛板、胡蝶園春升「源氏絵合」(弘化年間頃、丸屋甚八板)、一陽齋豊國「源氏物語双六」(弘化年間、伊勢屋利兵衛板)、錦朝楼芳虎「新板源氏かるた」(弘化四〜嘉永五年、甘泉堂板)、絵師不明「役者似顔源氏かるた」(嘉永五〜六年頃、版元不明)、梅蝶楼国貞「偽けんじ五十四帖」(文久四年、版元不明)、一笑齋房種「源氏絵合かるた」(慶応二年、



版元不明)、壽齋『新版源氏香乃図双六』(幕末、辻屋安兵衛板)、洗心齋綾岡源氏かるた絵合』(明治二十一年、前田喜兵衛板)など。

四四 一勇齋国芳『源氏雲浮世画合』(弘化年間、伊勢市板)、歌川芳幾『今様疑源氏』(元治元年、亀遊堂板)など。

四五 二代国貞・二代広重『偽げんじ五十四帖』(文久四年)など。

四六 『女庭訓御所文庫』のほか、田中菊雄編『源氏五拾四帖之図』明治十四年(一八八二)東京府求古堂刊(九曜文庫80-a3376)、竹内庄之助編『新形以呂波引紋帳』明治二十四年(一八九二)中村浅吉刊(国会図書館、特8370)など。

四七 塩出(二〇一三)七五〇七六頁および八〇〇八一頁。

四八 源氏香之図絵に香道具の描写が取り込まれた他の例としては、忍鎧と流芳が「梅枝」図に物語中の薫物合に因む香壺を加え、「紅梅」図や「初音」図との積極的な差別化を図っているほか、忍鎧の「匂宮」図は薫香が立ち上る香炉を描いている。

四九 物語絵の多くでは香炉は北の方の手に掲げ持たれているが、「十帖源氏」の挿絵には北の方の手を離れて宙を飛ぶ火取と火屋の描写が見られる。なお、この場面の絵画的描写とその解釈および評価については、岩坪健『源氏物語の享受注釈・梗概・絵画・華道』和泉書院、二〇一三年、第三編「源氏絵」第一章「源氏絵研究の問題点」のうち、特に「三、国宝『源氏物語絵巻』と後世の源氏絵」を参照。

五〇 特に江戸後期のかかるた絵については、北斎が火取図と反物図の双方を採用したことの影響が大きいものと思われる。塩出(二〇一三)八〇〇八一頁。

五一 源氏かるた絵には『絵本草源氏』型の採用例がある。塩出(二〇一三)七五頁。

五二 家集として『空華霜葉』と『詠寝覚和歌』があるほか、同時代の歌集『かのこまだら』、『新歌玉匣』に複数の歌が入集しており、新古今集時代の歌人一七名の秀歌集『自賛歌』の注釈書『自賛歌管注』を著している。翠川(二〇〇八)一〇頁、二二―一四頁および三二頁。

五三 この作例では、本文で後述する「夕霧」図の鳴子や「乙女」図の羽衣のほか、「蜚」図の蚊帳、「若菜下」図の籠、「横笛」図の琵琶、「総角」図の擦糸台など、『暗部山』に特徴的な図像が用いられている。

五四 塩出(二〇一三)三八〇頁。

五五 塩出(二〇一三)七五頁は、同様の現象が源氏かるた絵にも見られることを指摘している。

五六 かるた絵については塩出(二〇一三)七五頁。源氏香之図絵では九曜文庫の幕末期の二作例(文庫30-a336及び文庫30-a337)などに見られる。

五七 塩出(二〇一三)六四頁は、北斎の源氏かるた絵の「玉鬘」図の船頭像について、同様の見解を示している。

五八 『香と香道 第五版』口絵に「神保博行氏所蔵」として掲載。

五九 塩出(二〇一三)七五頁(図三六、九四頁)が挙げる奈良大学本のほか、同志社大学所蔵の「源氏御哥かるた」、国文学研究資料館の所蔵本(ヤ8393)など。抽象化された人物像と蔓草を組み合わせた例では上野(二〇〇八)が紹介する実践女子大学本、宮崎(二〇一七)が紹介する九州産業大学本(913363 G344)など。

六〇 九曜文庫の作例(文庫30-a336)のように、髷という「誤ったモチーフ」が描かれた事例も存在するが、この場合も確信的な絵詞の遊びと見るべきだろう。

六一 上野(二〇〇八)七一頁。源氏かるた絵における「若菜上」と「若菜下」の画題の錯綜については、塩出(二〇一三)七七―七九頁。

六二 「十帖源氏」系列の版本では女三宮が柏木の文を読む場面が描かれる。

六三 源氏香之図では上述の九曜文庫の幕末期の二作例や、明治十四年(一八八二)求古堂刊本など。源氏かるたでは実践女子大本、九州産業大学本(913363 G344)、国文研本(ヤ8393)など。

六四 系図香の名目は、初冠、律の宿、閑屋、竜田、春日野、武蔵鎧、花簍、住吉、野中郎、鳴子、荊田、八橋、落葉、篝火、小笹の十五種。

六五 「源氏香の世界」出品番号十八。

六六 流芳は「花宴」図でも先行する「桜木と月」に扇を加えている。

六七 岩坪(二〇一三)二九六―三〇二頁。

六八 ただし、火鉢の採用例も比較的良好に見られ、源氏かるた絵では国文研本(ヤ8393)や九曜文庫本(文庫30-a336)などに火鉢が単独で出るほか、「戸外で火鉢の前に座る人物像」という類型もあり、同志社大学の「源氏御哥かるた」では女性像、九州産業大学本(913363 G344)では男性像が描かれている。源氏香之図絵でも九曜文庫の幕末期の二作例が火鉢と火箸と文を採用している。なお、『五十四帖源氏発句双六』は「菊に扇」を採用している。

六九 上野(二〇〇八)七九―八二頁表二、および塩出(二〇一三)六五頁。

七〇 惟宗允亮『政事要略』巻二十七「年中行事」等に所引の『本朝月例』逸文「五節舞者、

淨御原天皇之所制也、相伝曰、天王御吉野宮、日暮彈琴有興、俄爾之間、前岫之下、雲氣忽起、疑如高唐神女、髣髴応曲而舞、独入天囑、他人無見、拳袖五変、故所之五節、其歌曰、乎度綿度茂 崑度綿左備須茂可良多萬乎多茂度邇麻岐底乎度綿左備須茂」。

七一 林羅山『本朝神社考』卷五「三保」所引。

七二 前掲『香と香道 第五版』口絵に「神保博行氏所蔵」として掲載。

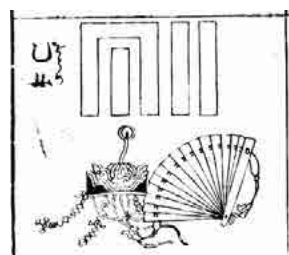
七三 尾崎左永子、薫遊舎校注『増補改訂版 香道蘭之園』淡交社、二〇一三年、三二七～三二九頁。

七四 『尼門跡寺院の世界―皇女たちの信仰と御所文化』展図録、東京藝術大学大学美術館、二〇〇九年、出品番号一五一。

図① 伝土佐光起「乙女」



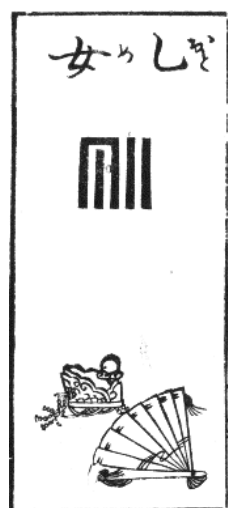
図② 『絵本草源氏』「乙女」



図③ 『暗部山』「乙女」



図④ 『香道滝の糸』「乙女」



図⑤ 伝土佐光起「真木柱」



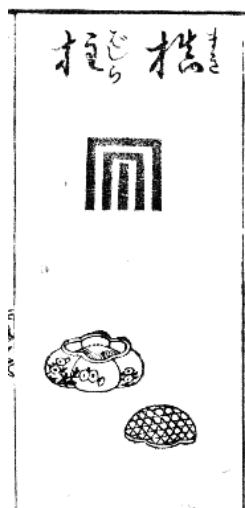
図⑥ 『絵本草源氏』「真木柱」



図⑦ 『暗部山』「真木柱」



図⑧ 『香道滝の糸』「真木柱」



図⑨ 伝土佐光起「賢木」



図⑩ 『絵本草源氏』「賢木」



図⑪ 『暗部山』「賢木」



図⑫ 『香道滝の糸』「賢木」





図21 伝光起「玉鬘」

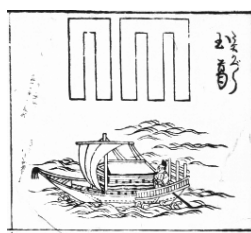


図22 絵本草源氏「玉鬘」



図23 鍋島本「玉鬘」



図24 暗部山「玉鬘」

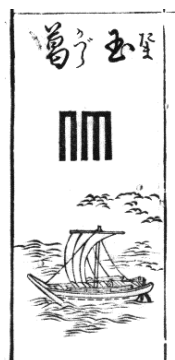


図25 香道滝の糸「玉鬘」



図17 伝土佐光起「若紫」

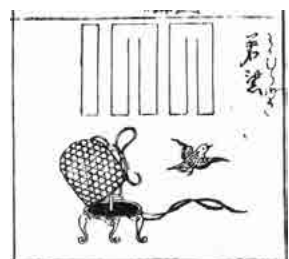


図18 絵本草源氏「若紫」



図19 暗部山「若紫」

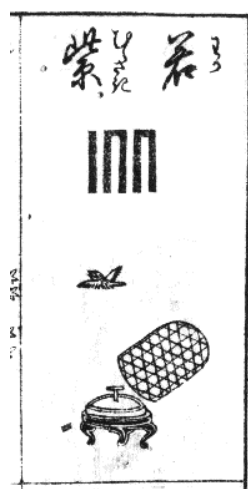


図20 香道滝の糸「若紫」



図13 伝土佐光起「花散里」



図14 絵本草源氏「花散里」



図15 暗部山「花散里」



図16 香道滝の糸「花散里」



図26 伝土佐光起「若菜上」



図30 伝土佐光起「若菜下」



図34 伝土佐光起「柏木」



図27 絵本草源氏「若紫」



図31 絵本草源氏「若菜下」



図35 絵本草源氏「柏木」

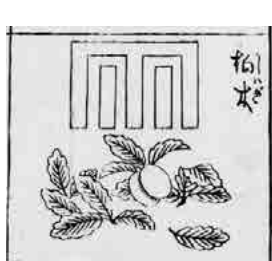


図28 暗部山「若菜上」



図32 暗部山「若菜下」



図36 暗部山「柏木」



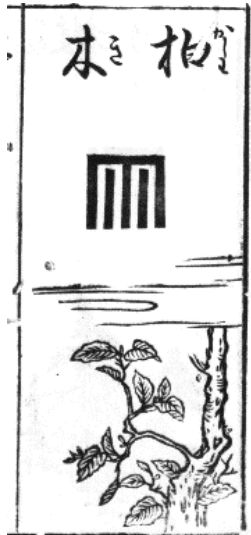
図29 香道滝の糸「若菜上」



図33 香道滝の糸「若菜下」



図37 香道滝の糸「柏木」



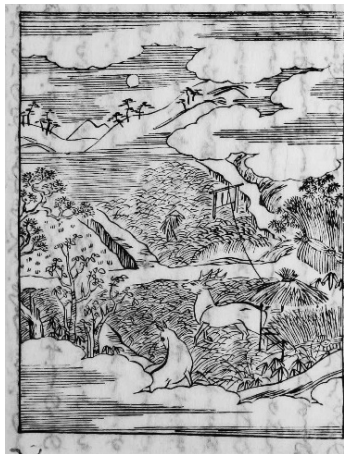


図43『絵入源氏物語』「夕霧」第四図



図38伝光起「夕霧」



図39『絵本草源氏』「夕霧」



図40鍋島本「夕霧」



図46『暗部山』「幻」



図44伝土佐光起「幻」



図47『香道滝の糸』「幻」



図45『絵本草源氏』「幻」



図41『暗部山』「夕霧」



図42『香道滝の糸』「夕霧」



図48 大枝流芳『香道千代の秋』上巻三〇ウ、三二オ